

O trabalho musical em 'Kelbilim, o Cão da Divindade'

Denise Garcia

Introdução

Foi mais que feliz a oportunidade – na comemoração dos vinte anos do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Lume/Unicamp – de retomar a primeira montagem teatral desse núcleo, dirigida pelo seu criador Luís Otávio Burnier. Trata-se da peça *Kelbilim, o Cão da Divindade*, na qual o ator Carlos Simioni contracena com a música cantada ao vivo por um coro de quinze cantores, com temporada em São Paulo e apresentada em diversas capitais neste ano de 2005. Mais que feliz porque não apenas rememora um trabalho realizado há 17 anos, uma justa homenagem ao seu diretor, falecido em 1995, mas porque finalmente ele alcança um estado de amadurecimento e dilapidação, como se mais ainda atingisse um grau de primor em seus mínimos detalhes.

Para esta pesquisadora, responsável pela concepção musical, a composição e o desenho cênico da música, retomar este trabalho trouxe um retorno inesperado, um grau de imensa satisfação em ver realizado um projeto que coloca a música para a cena em seu justo lugar de importância no teatro, um teatro no qual a música não é um recurso secundário, um mero efeito

emocional, uma trilha. A música em *Kelbilim* é fruto de uma detalhada pesquisa e experimentação, mesmo constituindo-se o seu resultado, *a priori*, em peças musicais de curtíssima extensão e grande simplicidade, mesmo sendo a escrita musical uma opção pela composição em estilo, na qual as expressões pessoais do compositor estão nas entrelinhas e são sutis para ouvidos mais preparados a reconhecê-las.

Kelbilim foi criado em 1988, estreou em Campinas no Teatro Evolução, participou naquele ano do Festival Internacional de Teatro em Ayacucho, Peru, e do Festival Internacional de Patras, na Grécia, teve temporada em São Paulo na Pinacoteca do Estado em 1990 e foi sendo apresentado esporadicamente com fita gravada em diversas cidades ao longo dos anos. Durante todo este tempo não houve de minha parte a oportunidade de fazer uma reflexão teórica, além do relatório de pesquisa escrito no período de sua criação. A retomada deste trabalho no final de 2004 e início de 2005 abre uma porta para fazê-lo agora, pois não foi a mera repetição ou reprodução de um trabalho realizado anteriormente, mas a recriação, com a adição de novas partes musicais, o trabalho com o coro ao vivo em cena, a reconstrução do desenho

Denise Garcia é compositora, professora do Departamento de Música da Unicamp e foi pesquisadora musical do Lume.

cênico da música, a gravação e publicação do CD com as músicas e poemas da peça, que incitaram a novas reflexões. Além disso, o tempo de amadurecimento na carreira de compositora e pesquisadora me permite agora enxergar coisas que se fizeram em um nível intuitivo sem maiores racionalizações na época de sua criação. O presente texto pretende então não tanto descrever o trabalho realizado, pois a performance da obra se explicita muito melhor, mas abordar questões que dela afloram e que tangem diversas questões da música para teatro.

Podemos descrevê-las da seguinte maneira: primeiramente, a relação entre o argumento da obra teatral e o contexto da sua música; a seguir, a construção musical propriamente dita, decorrente das pesquisas realizadas para a contextualização musical; as experimentações espaciais da música em cena, questão crucial nessa montagem; e por fim a costura textual entre as ações cênicas do ator e a música, formando um todo.

O argumento e o contexto

A grande importância dada à música nessa peça teatral não repousa na casualidade da especialidade de cada um dos três membros que se uniram para fundar o Lume-teatro, um ator-diretor, um ator e uma compositora. Naturalmente, o entrecruzamento das pesquisas influenciou enormemente o trabalho de cada um, como veremos no decorrer desta exposição. Mas a causa maior de um espaço tão generoso e vital dado à música nesta obra teatral é, primeiramente, o

seu argumento: a conversão de Santo Agostinho, no século IV da era cristã. Uma vez escolhido o que Luís Otávio Burnier chamou de tema da peça teatral (Burnier, 2001, p. 236) e fixado o período da vida da personagem a ser focado, as leituras nos conduziram à compreensão da dimensão da música cristã pré-gregoriana – mais especificamente dos hinos ambrosianos – na conversão de Agostinho ao cristianismo, tornando-se este depois, como todos sabemos, um dos pilares mais importantes na edificação dessa religião.

Havia uma feliz coincidência no fato de Santo Agostinho ter sido batizado pelo bispo de Milão, Santo Ambrósio e este ter sido uma figura-chave no desenvolvimento da música cristã pré-gregoriana no início do século IV, sendo visto como um dos modelos do canto cristão antigo.¹ Além do encontro tão importante desses dois religiosos, Santo Agostinho registrou em suas obras tanto informações sobre o canto ambrosiano quanto dados-chave sobre a música cristã de sua época, registros estes que constituem hoje um dos poucos documentos históricos sobre a música cristã antiga.²

Mas foram as impressões emocionais que os hinos ambrosianos exerciam sobre sua pessoa, registradas na sua obra ‘Confissões’, durante o período vivido em Milão, nos tempos em que atormentadamente entregava-se ao cristianismo, que nos conduziram a conceber a música e o lugar que esta viria a ter na peça teatral:

Quão profundamente chorei em Teus hinos e cânticos, comovido pelas vozes de Tua igre-

¹ Os cantos cristãos no início do cristianismo sempre levam o nome do local de sua origem, como o canto romano, o canto bizantino, por exemplo, sendo o único, o canto ambrosiano, aquele a fazer menção ao seu propagador e não ao local. Os cantos cristãos latinos dividiam-se em romano, ambrosiano, galicano e mozarabico. Sobre os diferentes cantos cristão no início desse canto sagrado, ver Gustav Reese, *La Musica en la Edad Media*.

² ‘Graças a Santo Agostinho contamos com algo de informação precisa relativa ao canto responsorial de alguns salmos, já que precisamente numera os versos que cantavam os fiéis como estribilho em resposta ao canto do clérigo’ (Reese, 1989, p. 91).

ja de doces palavras! As vozes fluíam até meus ouvidos e a verdade vertia em meu coração, pelo que a agitação de minha piedade se transbordava, corriam minhas lágrimas e bendito me sentia em meu interior (Agostinho, *apud* Reese, 1989, p. 91).

Todo o sentido da música na peça teatral está centrado nessas palavras de Santo Agostinho. Por isso as pequenas peças musicais são referências explícitas à música cristã e por isso também elas estão sempre em um único plano de cor na dramaturgia, não participando do arco dramático da peça pelo qual atravessa o personagem, do sensual-lascivo para o atormentado e tortuoso e finalmente para o extático-sublime. Pode-se dizer que neste derradeiro estado, a personagem finalmente encontra o mesmo tom da música. E sem querer simplificar as muitas leituras que o espectador pode ter do sentido da música em *Kelbilim* – em si muito mais ricas em possibilidades do que podem imaginar seus criadores – se poderia dizer que a música sempre exerce um papel de chamado de Deus à conversão do personagem, um chamado do alto. Mais adiante veremos como essa função se reitera no desenho espacial da música.

Esse contraste de cor dramática é especialmente rico em cenas iniciais como a da chibatada: além da violência da imagem do personagem sendo chicoteado, mais violenta é a gargalhada que solta cada vez mais forte até o esgotamento. Enquanto isso, ouve-se sobreposto ao longe e em deslocamento espacial para mais próximo um jovem (contra-tenor) entoando um hino monódico, como um jovem estudante em uma escola monástica. Mais tarde revelou-me Carlos Simioni, que para ele se cria completa nesta cena a imagem dos castigos que sofria o jovem Kelbilim na escola. A pureza e inocência do cântico se casariam perfeitamente com a rudeza da cena.

Neste sentido – não custa dar mais um passo – é interessante comparar a função deste coro em *Kelbilim* em contraste com a função

do coro na tragédia grega, o berço do teatro ocidental. Enquanto que neste último, a língua é a língua não-erudita compreensível ao público (o coro explica o texto em língua erudita dos atores), e em seu texto descolam-se duas funções principais, a de comentar as cenas e as de prever ou tentar precaver a tragédia que se anuncia – portanto, o coro cola-se à ação cênica, seu conteúdo e arco dramáticos, sem participar dela –, o coro, em *Kelbilim*, mantém-se em outro patamar de ação cênica, canta em latim (língua morta, compreendida apenas por eruditos), não comenta e não se envolve com o percurso da personagem, como comentado acima, construindo, junto com a cena, um texto em duas camadas, que primeiro se sobrepõem em confronto e depois se confluem em harmonia.

Como nos centramos nesse preciso período da vida do nosso personagem, a pesquisa partiu exclusivamente da circunscrição local do canto cristão que ocorria em Milão naqueles tempos precisos da vida do santo nessa cidade, da busca das características dessa música e da escolha dos textos a serem musicados. Na verdade, a idéia não era compor em estilo ambrosiano, mas traçar uma linha histórico-evolutiva da escrita musical no Ocidente, partindo do canto monódico à polifonia a quatro vozes, como veremos adiante. Mas a pesquisa bibliográfica centrou-se na música pré-gregoriana.

Santo Ambrósio foi um grande reformador da liturgia e do canto cristão em Milão. Foi ele quem consolidou na Igreja o uso dos hinos trazidos do Oriente ao Ocidente por Santo Ilário. Foi ele também quem introduziu na Igreja ocidental a prática da antifonia de dois coros. É importante notarmos que esse é um período de lutas, pois havia, em Milão, um conflito muito sério entre cristãos e arianos. E foi justamente em ato de resistência contra a Imperatriz Justina que Santo Ambrósio fechou-se com seus fiéis na Basílica Portiana e ficou em vigília cantando hinos na Igreja de Milão. Santo Agostinho comenta essa passagem em seu livro 'Confissões':

A multidão dos fiéis velava na igreja, pronta a morrer com o bispo, o Vosso servo... foi então que, para o povo não se acabrunhar com tédio e tristeza, se estabeleceu o canto de hinos e salmos, segundo o uso das igrejas do Oriente (Agostinho, *Confissões*, Livro IX, 7).

Um pouco dessa sensação de fechamento em um espaço, da sensação de encontros religiosos clandestinos, foram tirados desses primeiros tempos da igreja cristã para a concepção espacial em *Kelbilim*, sempre realizado em espaços alternativos relativamente fechados, como em porões e com um número pequeno de espectadores. E o público e o personagem em cena vivenciam a música da mesma forma que Agostinho a vivenciava na descrição acima, quando, ainda não convertido ao cristianismo, ouvia os hinos cantados pelos fiéis (e pela própria mãe, Santa Mônica) do lado de fora da igreja. Esta é a razão primeira da separação espacial estrita entre o espaço da atuação do coro e o espaço da cena e do público.

A busca dos textos partiu então dos hinos atribuídos a Santo Ambrósio. Os autores divergem na atribuição de autoria nesses textos antigos e, como não se trata este de um relato de pesquisa musicológica, não vamos nos estender nas diferentes fontes consultadas para justificar a decisão e escolha desses textos, pois nos interessa aqui a relação com a cena. Escolhemos de Santo Ambrósio o hino *Ad Laudes Matutinas – Aeterna Christi Munera e Deus Creator Omnium* (Testi, 1969). O primeiro pelas suas qualidades sonoras, o segundo porque foi citado por Santo Agostinho nas ‘*Confissões*’, na passagem em que ele comenta a perda de sua mãe, Santa Mônica (Livro IX, 12). A relação deste hino com a mãe na peça se dá na cena das lágrimas de Santa Mônica, quando o coro o interpreta.

O terceiro texto selecionado foi do próprio Santo Agostinho, ‘*O Pulcritudo*’, encontrado como canção católica moderna, colhida do ‘*Novas Melodias do Kiriale Simplex*’. O último texto foi o *Halleluja* retirado da coleção *The New Oxford History of Music* (vol. II, p. 61).

Como uma das formas do canto cristão antigo, o *aleluia* pertence à categoria dos cantos de júbilo, tendo sido tomado da liturgia judaica (Reese, 1989, p. 90). Santo Agostinho descreveu o canto de júbilo da seguinte maneira:

É um certo júbilo sem palavras [...] é a expressão de uma mente transformada em júbilo [...]. Um homem que goza sua própria exultação, depois de certas palavras que [...] não se podem entender, estava em sons de exultação sem palavras, com o qual parece que ele, pletórico de um júbilo abundante, não pode expressar com palavras o motivo desse júbilo (Agostinho, *apud* Reese, 1989, p. 91).

A relação entre o êxtase do personagem e o júbilo da música no final da peça teatral está ligada a essas palavras de Santo Agostinho.

O texto entoado em latim pelo ator ao retirar-se da cena também é um texto de Santo Agostinho, falado antes em português pelo mesmo (ama e faz o que quiseres!).

Pesquisa e construção musical

Se por um lado pode ser atribuída a autoria de alguns hinos a Santo Ambrósio, assim como a introdução no Ocidente da prática antifonal, por outro lado muito pouco se sabe sobre a melodia ambrosiana (Reese, 1989, p. 136). Sem querer listar as poucas características apontadas pelos diversos autores, listo abaixo características que quis aproveitar nesse trabalho: não havia nessa época, no Ocidente, uma organização modal como se instituiu mais tarde no canto gregoriano; tanto o canto ambrosiano quanto o gregoriano têm como traço fundamental uma melodia que se desenvolve com preponderância do grau conjunto, sendo que o canto ambrosiano usa para as cadências de seus recitativos e de uma maneira geral mais o intervalo de quarta justa; em contraponto à conturbação do mundo, a música cristã era contemplação e adoração, uma música sem tensão dramática, reve-

lando não a dimensão humana, mas a divina; os hinos têm uma construção melódica que variava desde a silábica até melodias mais elaboradas, sendo a simplicidade da construção um traço característico; os cantos de júbilo, como o *aleluia*, são construídos em base a melismas e ornamentos; e por fim Santo Ambrósio mesmo gostava de alternar coro masculino e coro feminino (Testi, 1969, p. 90).

À parte essas características listadas acima, tive liberdade para conceber o trabalho composicional, no que tange a não me ater apenas ao canto monódico cristão como fonte de inspiração. É preciso justificar aqui uma opção que talvez deixe colegas compositores com um pé atrás, ou com o nariz torto, se é que se pode defender essa posição convincentemente: trata-se da opção por fazer uma composição em estilo, em lugar de tentar recriar algo com a linguagem musical de hoje. O que fiz foi uma clara opção por revisitar o passado, sem desrespeitar os meus ouvidos de hoje, porém sem acanhar-me diante dos intervalos consoantes, tão proibidos na música moderna, violando no entanto várias regras do contraponto estrito. As justificativas são duas: a primeira, inconfessável, mas que revelo sem problemas, é de ordem pessoal: me despertava curiosidade revisitar mesmo esses estilos, trabalhar melodias modais não estritas, desenvolver o canto silábico, brincar com o *organum*, a antifonia, e desafiar a polifonia sem a imitação motívica que tanto acompanhou a minha formação e finalmente escrever nas regras do estilo Palestrina (sem total fidelidade) algo que eu conseguisse achar bonito. A música tinha nessa obra que arrebatou os corações dos espectadores, enlevá-los junto com o personagem. Para isso seria necessário que lhes dissesse algo próximo, conhecido e ao mesmo tempo surpreendente, dosar o conforto e a novidade. A segunda razão da opção é que sem um cenário propriamente dito (mesmo que o espaço cê-

nico configurado já busque uma ambiência específica do contexto da peça) a música cumpre parcialmente esse papel de cenário histórico e localização do espectador em um ambiente sacro. Por seu lado, a técnica de ator na obra é completamente nova, não fazendo concessões a nenhum realismo e não contando linearmente nenhuma história. Mas como as diversas iluminações das diferentes versões da peça, vários objetos de cena e parcialmente o figurino remetem a essa mesma ambiência em confluência com a música.

Falando de uma maneira bastante resumida, cada pequena peça musical focaliza uma ou mais dessas questões musicais abordadas acima, encerrada cada uma em seu pequeno universo. O solo monódico *Aeterna Christi Múnera*, já citado na descrição da chibatada, constituiu a tentativa de escrita silábico-modal. No entanto, executando uma brincadeira harmônica que experimentei em outras composições, ela, através do subterfúgio da condução melódica em segunda maior e quarta justa (tão preponderantes no canto ambrosiano) sai de um campo modal a outro sem se fixar em nenhum modo e criando desta forma o que denominei na época de polimodalismo horizontal.³

O segundo hino é '*Deus creator Omnium*'. Pensando em uma concisa história da evolução da escrita musical, o início da polifonia, abordo o *organum* puro do século XII e o bordão usado na mesma época pela música instrumental. A diferença aqui é o uso de intervalos que eram considerados dissonantes e proibidos em tempos fortes, inícios e fim de frases: segundas, sétimas e quartas, além das tradicionais quintas, oitavas e uníssonos.

A terceira peça é '*O Pulcritudo*' ('Oh beleza!'), com texto de Santo Agostinho. A idéia aqui é a construção antifonal com uma pseudo-alternância entre coro masculino e feminino. Falsa porque os coros quase alternam: no mo-

³ Para obter detalhes sobre o trabalho composicional realizado nessas peças, ver o Relatório de Pesquisa do autor nas referências bibliográficas, que é inédito, mas acessível através do contato por e-mail.

mento que o coro feminino canta variadamente a frase anteriormente cantada pelo coro masculino, este faz um contracanto simultâneo. A composição motívica é pensada por módulos montados.

A quarta peça, composta recentemente para a nova montagem, *Aeterna – moteto*, é um exercício de escrita polifônica em estilo Palestrina. Misturo a noção de moteto do século XIII, com apenas um mesmo texto e o *cantus firmus* sendo parte da mesma melodia do hino monódico *Aeterna christi munera*. As regras intervalares são quase sempre respeitadas, porém é evitada a construção imitativa, típica do estilo Palestrina.⁴ O desafio aqui era como resolver os passeios do *cantus firmus* pelos diversos modos (citados acima) sem construir algo dissonante ou abrupto. Inspirada, também livremente, na música barroca antes do seu terceiro período, na qual às vezes é impossível determinar a tonalidade de uma obra, operei continuamente modulações para regiões inesperadas em pouquíssimo espaço de tempo (poucos compassos), sem que elas soem ‘incorretas’ aos ouvidos tonais. À diferença das obras barrocas, aqui a técnica de modulação é plenamente madura, correspondente ao que se fez no auge do Romantismo.

O *Aleluia* final foi um exercício de jogos polifônicos não imitativos e de traçados que partem de total independência das vozes para a homofonia e vice-versa. Nessa curtíssima peça, cada voz tem a sua própria personalidade e independência, não tendo sido considerado o contraponto em estilo Palestrina. Soam como de fato quatro vozes solistas, no entanto perfeitamente encaixadas em termos harmônicos e contrapontísticos. A harmonia mais moderna segue um princípio de acordes com quartas, sétimas, segundas e terças.

Por fim, nesta parte sobre a composição musical, gostaria de ressaltar a variação de corpos sonoros e tímbrísticos dessas cinco peque-

nas peças, de partes solistas, para coro masculino, para contraposição entre coro masculino e feminino e o coro misto.

O espaço cênico na obra

A questão espacial é de vital importância em *Kelbilim*, por isso é sempre tão trabalhosa a sua produção. Pois a sua concepção exige locais nos quais haja a possibilidade de construção de dois espaços cênicos: o espaço da cena e do público (este compartilha o mesmo espaço com o ator), que posso chamar de espaço de áudio-visão, tomando emprestado o termo cunhado por Michel Chion (Chion, 1998, p. 220) e o espaço cênico exclusivamente auditivo no qual atuam invisivelmente os cantores. Para que este seja exclusivamente auditivo, mas perfeitamente audível e com as características acústicas necessárias à concepção, deve haver uma separação em níveis desses espaços. De preferência o espaço cênico do ator e público devem estar em nível inferior, ou de alguma forma encerrados no centro, enquanto que a cena aural deve ser expandida no entorno e acima da outra. Perfeitamente audível significa que não pode haver paredes fechadas entre os dois espaços. Significa também que os cantores devem se fazer invisíveis, cantar e movimentar-se no escuro e controlar seus deslocamentos no espaço de forma que estes sejam inaudíveis ao público. Para cada nova produção busca-se espaços que condigam com as exigências da concepção, embora cada novo espaço exija adaptações e novos desenhos desses espaços cênicos.

Mais ainda, temos sido felizes em encontrar cantores que se dispõem de forma solícita a cantar em tão pouco amigáveis condições, conhecerem os trechos musicais de cor, permanecerem e atuarem em quase escuridão, sem praticamente enxergar o regente, tendo que ficar

⁴ O livro no qual me baseei livremente para essa composição foi o excelente livro de contraponto de Knud Jeppesen, *Kontrapunkt*, ver referências bibliográficas.

quase imóveis quando não estão atuando e a deslocarem-se com nenhum ou o mínimo de ruído possível (persequimos este quesito quase que obsessivamente).

O deslocamento no espaço para cada peça e mesmo o deslocamento durante a interpretação de uma peça é para mim a alma do espaço cênico. A cada momento, a música surge em um lugar diferente, sempre nesse lado de lá, invisível ao público, mas cuja localização e mudança percebe-se perfeitamente pela escuta e se torna um elemento da composição da obra teatral. Para cada local da peça esse desenho cênico é refeito, mas adapta-se a uma única concepção: a divisão do espaço em camadas de perspectiva acústica, iniciando-se os cantos na camada mais externa, mais ao longe, e aproximando-se paulatinamente para perto do público e da cena. Na medida do possível, a música deve ocorrer nos 360 graus do entorno da outra cena. As camadas de perspectiva não são, portanto, apenas frontais ao público, mas também posteriores e laterais, o que dá uma grande riqueza nesse espaço cênico. As contingências espaciais dos locais nem sempre nos permitem soluções completamente perfeitas nesse sentido.

Os primeiros cantos exploram os espaços posteriores e laterais mais longínquos do público. O solo *Aeterna Christi Munera* pede um deslocamento no espaço que pode explorar tanto a perspectiva quanto a lateralidade, conforme o local, de forma que o público perceba um canto longínquo que se aproxima e atravessa o espaço, distanciando-se novamente. Na peça '*O Pulcritudo*', em construção de falsa-antifonia, faço uma citação dos '*cori spezzatti*' de Giovanni Gabrielli, o coro masculino em oposição ao feminino, explorando a lateralidade esquerda-direita do público. Apenas no *Aleluia* final o

coro se aproxima o máximo possível do espaço cênico do ator e público e somente então ele estará explorando o espaço frontal do público (por trás da cena do ator), mesmo assim mantendo-se o mais possível inacessível visualmente (na temporada na Pinacoteca do Estado, o coro neste final penetrava o espaço cênico do ator-público, mas, por detrás de um biombo, permanecia invisível).

Lembrando que acima mencionamos o sentido de um chamado de Deus que a música teria sobre o personagem e sendo o espaço cênico da música um espaço expandido, essas camadas acústicas do longe ao próximo reforçam a concepção da obra em duas camadas: o arco dramático do desenrolar da cena do ator e o tempo etéreo divino dos cânticos.

O espaço acústico é também de vital importância neste trabalho: a música deve poder produzir-se em um espaço fechado, porém com suficiente tempo de reverberação para que crie no público a ilusão de um espaço amplo como o de uma igreja.⁵

Costura entre o texto cênico e o texto musical

Para falar da contracena do ator com a música e de como para nós, seus realizadores, a peça ressoa como um todo em harmoniosa costura de seus diversos elementos, tenho que chamar as palavras de seu diretor, Luís Otávio Burnier, para lembrar que a música, embora distante e separada espacialmente do público e da cena, está em perfeita harmonia com a peça, não apenas por todas as razões expostas acima, mas também porque música há na própria ação cênica e vocal do ator.

⁵ Adotamos aqui a diferenciação que Leonardo Aldrovandi faz entre o espaço cênico e acústico em sua tese de doutorado. Trata-se de espaço cênico da música aquele do posicionamento das fontes sonoras em relação ao público; como espaço acústico constituem-se as características acústicas de um determinado local, muitas vezes fruto de estudo e incorporação na composição musical na música contemporânea. Ver Aldrovandi (2004).

Em sua tese de doutorado já citada, Burnier fala explicitamente em musicalização das ações físicas (Burnier, 2001, p. 239). Mas o que se entenderia por essa expressão? Pensemos nas ações físicas como formas de energias no tempo-espço, assim como o som. Pensando assim, pode-se moldá-las nas suas durações, nas suas intensidades e cores. Pode-se, enfim, trabalhá-las musicalmente. Essa exploração e lapidação fizeram Burnier e Simioni em seu trabalho teatral para essa peça, fruto de nossa convivência intensa e de nossas enriquecedoras trocas. O que o ator faz e diz é música e é lindo quando algum músico amigo o reconhece e vem me dizer depois de assistir ao espetáculo. Cite-se, por exemplo, o início da peça, depois do *introitus* vocal de um cantor, quando o ator inicia a cena em um tempo tão alongado que se esgarça em quase não-movimento. Esse tempo provoca no público uma sensação de suspensão do tempo banal do cotidiano e de tensão dramática. Em contraponto a esse tempo esgarçado, o personagem mendigo, em seu ritmo dinâmico e agitado, faz, segundo Burnier, as costuras entre as cenas e a manipulação dos objetos (Burnier, 2001, p. 239). Poderíamos citar um exemplo a cada minuto do transcurso da obra.

A exploração vocal é o espelho dessa musicalização e mais fácil de se perceber dessa forma, pois Simioni explora brilhantemente todos os matizes tímbrísticos de suas cordas vocais em ressonâncias no corpo. O amplo campo de tessitura que a voz alcança na fala, os ritmos e dinâmicas felizmente não são apenas explorações lúdicas na peça, mas resultado do trabalho com o próprio sentido do texto teatral e das situações cênicas do personagem. Penso que Hilda Hilst, autora da maioria dos poemas ditos em cena, deva se sentir presenteada com tais interpretações magistrais e nada convencionais de seus versos (pois que são músicas para voz falada), que os iluminam.

Costurar a música cantada pelo coro nessa cena com tanta musicalidade não é então um contraponto desarmônico. Burnier qualifica o ator como um ‘maestro do teatro’ e lista todos os elementos que ele rege em cena:

[...] sua partitura fixada [da peça] compunha-se de um conjunto complexo de elementos: a sequência de ações físicas e vocais, sua musicalidade, a condução das diferentes qualidades de energia por meio das corporeidades, as ligações interação e interseqüências (o que hoje chamo de *ligamens*), o coro musical, a iluminação, a dramaturgia cênica, o texto, o espaço e, por fim, o público (Burnier, 2001, p. 240).

De fato, todas as ações do coro são regidas pelo ator e para que os cantores possam sabê-lo, uma terceira figura (contra-regra), localizada no espaço cênico do coro, acompanha visualmente a cena e dá os tempos de entrada da música ao regente e aos cantores.

Na construção da peça podemos destacar as seguintes formas da função musical em cena, que são figuras da retórica do texto teatral geral.

A peça se inicia e termina com um cântico solo: no começo, um tenor, com uma curtíssima linha melódica no completo escuro, anuncia o início do tempo cênico. Nessa melodia foi musicada a primeira frase em latim da primeira fala do ator, “*et vulnera no me abscondo*” (“olhai eu não escondo as minhas feridas”). No final da peça, também em total escuridão, o próprio ator deixa seu espaço cênico, passa para o espaço cênico do coro e se distancia cantando em latim as mesmas palavras que acabou de dizer em português ainda em cena, “*dilige et fa quo vis*” (“ama e faz o que quiseres”).

As peças musicais sempre ocorrem em momentos nos quais as ações físicas e vocais do ator cedem espaço a elas e compõem com elas o conjunto em diferentes funções: primeiramente, em contraponto na cena das chibatadas descrita acima; a seguir, na cena das lágrimas de Santa Mônica, a música faz uma clara referência à lembrança de Santo Agostinho à sua mãe. O texto musicado é aquele do qual ele se lembra no dia de sua morte, e, portanto, nesse trecho a música adquire uma função de complementação da cena de desnudamento, na qual o ator se desveste de seu primeiro figurino como

uma metáfora do abandono de sua vida anterior e entrega ao Cristianismo. A cena entra em confluência com a força contemplativa da música, assim como a cena do batismo e da entrada na vida religiosa.

A presença da música na cena começa tímida e vai se intensificando ao longo de seu transcurso, ou seja, os espaços de tempo entre as entradas das partes musicais tornam-se cada vez mais curtos.

O cântico de júbilo não apenas reforça o êxtase místico do personagem no final da peça, mas o *Aleluia* também é a música que encerra a missa, numa metáfora do encerramento, e uma alusão ao ofício do personagem.

Conclusão

Todos os elementos descritos neste texto, em seu conjunto revelam uma diversidade de detalhes, nem sempre perceptível mesmo por um espectador atento. Um trabalho musical deste porte dentro do teatro só tem a enriquecê-lo em sua multiplicidade de elementos e significados.

A minha gratidão a Luís Otávio Burnier pela nossa criação conjunta em 1988, e agora a Carlos Simioni pela sua retomada e aprimoramento. Finalmente, agradeço a cada cantor que se despe dos hábitos normais da prática do canto coral para aventurar-se nesta experiência, realizando a música que apenas sonhei no papel.

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, Aurelio. *Confissões*. Lisboa: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.
- ALDROVANDI, Leonardo A. Viegas. *A idéia de espaço na comunicação sonora: a composição sonora recente*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2004.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CHION, Michel. *Le son*. Paris: Éditions Nathan, 1998.
- GARCIA, Denise. *Projeto Santo Agostinho*. Relatório de Pesquisa: FAEPEX-UNICAMP, inédito.
- JEPPESEN, Knud. *Kontrapunkt*. Darmstadt: Breitkopf&Härtel, 1963.
- REESE, Gustav. *La música en la edad media*. 2a. edição. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- TESTI, Flavio. *La música nel medioevo e nel Rinascimento*. Bramante Editrice, 1969.
- WESTRUP. (Ed.). *The New Oxford History of Music*. Vol. II. Londres: Oxford University Press, 1974.